

## OLGA OROZCO: TESTIGO EN ESTADO DE VIGILIA

María Elena Legaz\*

**Resumen:** La trayectoria poética de Olga Orozco representa una insobornable actitud de indagación hacia lo alto y hacia lo hondo, y la formulación de constantes reflexiones acerca de la creación en el sentido de buscar esas palabras inefables de la revelación. Ella, como “testigo en estado de vigilia”, cree que la poesía posee una función humanística: ayudar a trascender una realidad mezquina y un yo estéril.

**Palabras Clave:** Testigo; Palabra; Silencio; Luz; Sombra.

**Abstract:** *The poetic trajectory of Olga Orozco represents an insufferable attitude of inquiry towards the high and the deep and the formulation of constant reflections on the creation in the sense of seeking those ineffable words of the revelation. As “witness in waking state”, she believes that poetry has a humanistic function: to help to transcend a petty reality and a sterile self.*

**Keywords:** *Witness; Word; Silence; Light; Shadow.*

### INTRODUCCIÓN

En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben habla del “gesto testimonial” del poeta, “auctor por excelencia”, y recuerda la afirmación de Hölderlin: “lo que queda lo fundan los poetas”. Agamben aclara que esto no significa que sus obras puedan perdurar en el tiempo, sino que “la palabra poética es lo que se sitúa siempre en posición de resto y puede, de este modo, testimoniar”. Y concluye que “los poetas —los testigos— fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad o a la imposibilidad de hablar” (Agamben, 2000, p. 100).

Olga Orozco (Toay, 1920-Buenos Aires, 1999) puede ser admirada como uno de esos testigos, pero en estado de vigilia permanente en la indagación de las zonas más

---

\* Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Ex-profesora titular de Literatura Argentina III e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma institución. Correo electrónico: [legazmel@gmail.com](mailto:legazmel@gmail.com).

Fecha de recepción: 25-09-17. Fecha de aceptación: 15-04-18.

*Gramma*, XXIX, 60 (2018), pp. 68-89.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

ocultas del ser, contra los límites de una realidad a la que las pequeñas leyes pretenden reglamentar, sin poder despojarla de sus aristas de magia y de prodigio, defendidas por el sueño y la imaginación.

### TRAYECTORIA POÉTICA

A lo largo de sus nueve libros de poemas (y también de sus relatos de infancia —*La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo*—, de sus ensayos y de las respuestas en numerosas entrevistas), uno de los motivos constantes es la reflexión acerca de la creación poética. Desde una presencia difusa en *Desde lejos* (1946), su primer libro, va creciendo y constituyéndose en la construcción de una problemática ajena a la inocencia y a la seguridad de lo que se ha dado en llamar “el nombrar antiguo” (Thiebaut, 1990).

*Desde lejos* se inscribe en las resonancias neorrománticas, línea predominante en la poesía argentina del 40, y en sus núcleos temáticos: la rememoración de la infancia, el sentimiento amoroso, el misterio de la muerte, la caducidad que interroga al tiempo, la percepción de la lejanía, la identificación con la tierra y también el poder de la palabra. El tono es grave y melancólico, y las filiaciones más evidentes son la lectura de Lubicz Milosz y de Rainer María Rilke. A pesar de estas coincidencias, ya insinúa una ontología personal y, pese al tono intimista, adopta un ritmo apoyado en largos versículos que le conferirán progresivamente una voz oracular, una cierta estilización bíblica. En un solo poema se detiene en la relación de la vida —la suya— con el ejercicio poético:

Será cuando el misterio de la sombra,  
piadosa madre de mi cuerpo, haya pasado;  
cuando las angustiadas palomas, mis amigas, no repitan por mí su vuelo funerario;  
cuando el último brillo de mi boca se apague duramente, sin orgullo;  
mucho después del llanto de la muerte.

No acabarás entonces,  
mitad de mi vida fatigada de cantar lo terrestre.  
Nadie podrá mirarte con esa misma pena que se tiene al mirar un pálido arenal  
interminable,  
porque tú volverás, ¡oh corazón amante del recuerdo! a las tristes planicies.  
(“Después de los días”, Orozco, 2012, p. 41)

Como se trata de imaginar su propia muerte y el renacer en fusión con la tierra natal, Olga Orozco presiente o decide una existencia ligada al canto, si bien la calificación “fatigada” introduce ya el esfuerzo que implicará esa tarea. La certidumbre de tal vocación no la abandonará nunca a pesar de los avatares muchas veces adversos de la existencia.

En *Las muertes* (1952), el tono apasionado, distante de la melancolía “de brazos caídos” de la estética cuarentista, deviene cambiante en la exploración de muertes ejemplificadoras, cercanas al mito. El yo lírico parece borrarse en un distanciamiento que, si bien, aunque sea mínimamente, puede asociarse con el de la autora, ya no ocupa el lugar central y solo lo recupera en el último poema. Las muertes elegidas que pertenecen al mundo del arte y del Nuevo Testamento, a pesar de su diversidad, se reconocen en el acatamiento a una ley interior sin concesiones:

porque sólo acataron una ley más ardiente que la ávida gota de salmuera.  
Ésa y no cualquier otra.  
Ésa y ninguna otra.  
Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida.  
("Las muertes", Orozco, 2012, p. 75)

Podría hablarse de una correlación entre el pórtico, "Las muertes", y "Olga Orozco," que cierra la serie y en el que utiliza su nombre completo. Un rasgo del destino de estos muertos se define en el primer poema: "mas su destino fue fulmíneo como un tajo" (Orozco, 2012, p. 75), y en el último, paralelamente, se habla de "en un último instante fulmíneo como el rayo" (Orozco, 2012, p. 101). La muerte, por lo menos imaginada en el corazón del otro, permite un balance temprano de la vida —serán muchos en adelante—, y aquí rescata la posesión de "las magias y los ritos", es decir, el costado más irracional del quehacer con la palabra. Además, parece confirmar que se encuentra en una zona oscura, recinto apropiado para su peculiar expresión:

Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,  
en un último instante fulmíneo como el rayo,  
no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada  
entre los remolinos de tu corazón.  
("Olga Orozco", Orozco, 2012, p. 101)

Este libro corresponde a un momento de la trayectoria de Orozco en que está vinculada con referentes del surrealismo, y también ella muestra la atracción por "la belleza convulsiva" (el poema dedicado a "Maldoror", por ejemplo); no obstante, a pesar de la perspectiva de la nocturnidad, de la abundancia onírica y del acercamiento a múltiples abismos, permanece en los bordes. Su próximo libro *Los juegos peligrosos* (1962) profundizará en la interrogación de los planos que trascienden la realidad empírica y, a través de esas magias y esos ritos que menciona como una suerte de tesoro en "Olga Orozco", se interna en la irrupción de la aventura que puede conducir a una superrealidad.

Entre los múltiples “juegos peligrosos” que se despliegan a través de los poemas del libro, la hechicería, los talismanes, las búsquedas desesperadas de la identidad, la memoria como “una Torre en llamas”, el tarot, los sueños obsesivos, los conjuros..., siempre el más osado será el de la creación poética. “Sol en Piscis” resulta una muestra de la impotencia del creador cuando no puede pronunciar esa palabra que dé cuenta del itinerario existencial errático entre los enigmas que es necesario desentrañar, las oscuras sentencias que vienen de otras dimensiones de la memoria, con un lenguaje de mitos, símbolos y profecías:

Si avanzas más allá  
encontrarás la fórmula que yace bajo los centelleos de todos los delirios.  
Si consigues pasar  
alcanzarás la Rueda que avanza hacia el poniente.

Pero no hay arma alguna que arrebate a mi vida su inocencia,  
ni retablo enterrado en cuyo espejo de oro se abran las flores de otros mundos,  
ni carruaje que avance con el rayo.

Sin embargo, esta palabra sin formular,  
cerrada como un aro alrededor de mi garganta,  
ese ruido de tempestad guardada entre dos muros,  
(Orozco, 2012, pp. 142-143)

El poemario de 1974 *Museo salvaje* significa una indagación del propio cuerpo. En una década signada por el testimonio político y el predominio del coloquialismo en la literatura, este itinerario constituye una suerte de rebelión, ya que lo realiza casi con furor. Olga Orozco reconoce que, si bien en su vida, la política va adquiriendo un lugar primordial al correr de los años, no posee un espacio reconocible en sus poemas. En este libro, como en los demás, sus afanes se dirigen a examinar los nexos con lo extraordinario y los misterios de los orígenes que implican la caída, los desdoblamientos en una identidad múltiple, la separación del ser total y trascendente. La indigencia del yo aprisionado en un cuerpo, limitado por él —en esta etapa de su trayectoria, aún ligada a teorías gnósticas—, recorre todas las zonas de la materialidad corporal, para las que elige nombres metafóricos. Recién en el quinto poema, en prosa, “Parentesco animal con lo imaginario”, en medio de alusiones bíblicas y literarias y de una atmósfera surrealista para examinar a su cabellera, vampira destructora y a la vez portadora de gestos de amorosos reclamos, Orozco menciona a la creación poética. Una pregunta —que es a la vez una afirmación— imbrica a la muerte, al amor y a la poesía:

A lo sumo un ansioso follaje que susurra el idioma del amor, una lluvia sensual

embalsamada por el asombro y el deseo, una provocación al fuego, al erotismo.  
¿Y por qué no las hebras que segrega la sustancia de la poesía, el delirio de la muerte?

(Orozco, 2012, p. 174)

El más significativo respecto a la palabra es el penúltimo poema del libro: “Duro brillo, mi boca”. Decir boca es evocar labios, dientes, lengua, risas, mordidas, besos, suspiros. Y la poeta reconoce la ambivalencia de su boca plena de carencias y embriaguez, amor y aislamiento. La boca, como antes las manos, resulta culpable de besos y comienzos de pasiones, muchas veces acabadas en fracasos. Pero si se interna más allá, en lo profundo, debajo de la lengua, puede encontrar los veneros de la creación:

Y un poco más acá de lo visible, debajo de esta lengua que celebra el silencio  
y escarba en la prohibida oscuridad, ¿no comienzan también las canteras del  
verbo, las roncadas fundiciones de la poesía, el acceso a las altas transparencias que  
hacen palidecer la pregunta y la respuesta?

Duro brillo, este oráculo mudo.

(Orozco, 2012, p. 191)

Están en este interrogante la génesis y la función de la poesía, así como la imposibilidad de las respuestas y la lucha singular entre las palabras y el silencio, ambos fructíferos o ambos inútiles. Persiste la cenestesia del título “Duro brillo”, pero “mi boca” está reemplazado por “este oráculo mudo”. Reside en ella la posibilidad de pronunciar la sentencia, la adivinación, la palabra profética, pero ¿le es dado enmudecer y no cumplir su misión? El oxímoron deslumbra como deslumbran las metáforas que hacen de este libro un verdadero “Museo” de imágenes. El cuerpo, más allá de la desvalorización producida por el alejamiento de la trascendencia, patentiza la asunción de la animalidad y una obsesiva constatación del extrañamiento y la imposibilidad de poseer una identidad unívoca.

Así como había dedicado todo un poemario a evocar las muertes ejemplares, u otro a examinar su propio cuerpo, con la misma concepción de unidad y de integración, cantará a su gata ya desaparecida. *Cantos a Berenice* (1977) resume, en el propio nombre —rodeado del prestigio de las tradiciones egipcia y griega y de la alusión a personajes literarios—, en qué linaje ubica a ese animal totémico, y guardián doméstico a la vez, que, a lo largo de los años compartidos, se transforma en una compañera cotidiana, en una médium para el acceso al misterio y en una ausencia digna de ocupar esa zona de la memoria y de la eternidad en la que se encuentran sus muertos más queridos. La dimensión cósmica en que pretende ubicarla en el último canto, el “XVII”, es la que Orozco una vez más cree no alcanzar:

Tal vez sea imposible mi cabeza, ni un vacío mi voz,  
algo menos que harapos de un idioma irrisorio mis palabras  
Pero déjame en el aire la sonrisa:  
(Orozco, 2012, p. 218)

Con más énfasis que nunca, reconoce la pobreza del resultado en esa descripción de su intento de evocar a Berenice “en su Jordán de estrellas”, ya que “harapos de un idioma” son los restos sin forma y sin belleza, pero además, seguidos de la calificación “irrisorio”, desvaloriza la posibilidad de una recepción que no juzgue al libro con la gravedad del duelo y de la mención de la trascendencia después de muerta, al tratarse aparentemente solo de una gata. La altura del lenguaje, que procura y no logra según sus expectativas, otorga más grandeza al objeto evocado.

La variedad de motivos y problemáticas que atraviesan *Mutaciones de la realidad* (1979) muestran la continuación de sus búsquedas religiosas y poéticas, y el acrecentamiento de alusiones literarias y estéticas, sin perder el propósito de indagar la complejidad de lo real. Si bien no existe aquí la unidad de otros poemarios, se observa una unidad mayor, ya que unos y otros textos se ligan significativamente en todo el corpus. Así, un poema como “El revés de la trama” parece resumir el registro anatómico de *Museo salvaje*, de ese cuerpo sometido a la precariedad de la materia, pero que alberga residuos de eternidad, del verdadero ser:

¡Y qué feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje!  
Casi todo mi ser es invisible;  
plegado en una brizna,  
sumergido hasta el limo en la incommensurable pequeñez.  
(Orozco, 2012, p. 258)

La constitución corporal dificulta el acceso a la expresión anhelada, constriñe la posibilidad de nombrar. A la vez, desde algunos paratextos se esboza ya su visión de lo “real”. El primer poema, “Mutaciones de la realidad”, y la composición dedicada a la memoria de Luis Cernuda, otro de los referentes para los jóvenes que habían comenzado a escribir en los 40, “La realidad y el deseo” (título tomado de uno de los libros más conocidos del poeta español), dan muestra de esa mirada. En el primero, el epígrafe de Rilke expande hacia la dimensión onírica los límites de esa realidad; no niega lo arquetípico, pero lo enriquece en las transformaciones y la diversidad: “*Rosa, oh pura contradicción, / voluptuosidad de no ser el sueño / de nadie bajo tantos párpados*” (citado en Orozco, 2012, p. 221). Además, Orozco equipara a la realidad con las contradicciones de su propio yo:

Sé que de todos modos la realidad es errante,  
tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía

[...].

Guardiana, como yo, de una máscara indescifrable del destino,

[...].

Ajena, como yo, a los desordenados lazos que nos unen

[...].

Precaria, como yo,  
aquí, donde somos apenas unos pálidos calcos de la ausencia,  
[...]  
aunque traces tus límites acatando el cuchillo de la pequeña ley;  
por más que te deshojes para demostrar  
que la rosa de Rilke no encierra ningún sueño bajo tantos párpados.  
(Orozco, 2012, pp. 222-224)

El poema se transforma en un diálogo con esas líneas de Rilke que, por voluntad propia, se convertirán en el epitafio del poeta. En cuanto a “La realidad y el deseo”, dedicado a Cernuda, comienza con una esplendorosa imagen que apunta tanto a una definición lírica como filosófica:

La realidad, sí, la realidad  
ese relámpago de lo invisible  
que revela en nosotros la soledad de Dios.

Y culmina en paralelo con otra sentencia demoledora:

La realidad, sí, la realidad:  
un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo.  
(Orozco, 2012, p. 234)

Recupera las concepciones de los libros anteriores, al recurrir al mito de la caída para evidenciar las carencias a las que están sometidos los seres en una suerte de tantalismo en cuanto se le ofrecen y se le niegan, al mismo tiempo, el goce y la satisfacción de sus deseos.

Este libro alberga una de las conmovedoras elegías escritas por Orozco: “Pavana

para una infanta difunta”, homenaje a Alejandra Pizarnik, muerta en 1972. El texto podría agruparse con “Rehenes de otro mundo”, dedicado a Vincent Van Gogh, Antonin Artaud y Jacobo Fijman, tres creadores azotados por la situación límite de la locura, tres artistas considerados “malditos”.

En “Pavana para una infanta difunta” un yo se dirige a un tú que ya no está y, en ese intento de diálogo sin respuesta, describe la arriesgada tarea de la poesía cuando debe recurrir a la interpelación de los misterios y cuando incluye la tentación de la propia muerte. El tono sigue siendo categórico —el de la mayoría de los textos—, pero posee signos de ternura y de una cierta admonición, como podría ser la de una madre a una hija que viola las normas y, por eso, el peligro que se le había advertido finalmente se produce:

Sólo había un jardín; en el fondo de todo hay un jardín  
donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.  
Flor cruel, flor vampira,  
más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro  
y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en el umbral.  
Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,  
abismos hacia adentro.  
Intentabas trocirla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.  
Erigías pequeños castillos devoradores en su honor,  
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso.  
(Orozco, 2012, pp. 255-256)

La flor azul es soñada por el protagonista de Novalis y finalmente la encuentra. La mirada de Olga Orozco desmitifica el ideal de esa flor que, según algunos exégetas, simboliza la poesía. Para hallarla puede haber o no límites, puede haber o no trueques con la propia vida y con la propia razón. Antes, al hablar de la experiencia de Pizarnik en la búsqueda, parecía hablar de la propia y de esos bordes difusos entre la denominada “realidad” y otros territorios:

El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.  
El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie.  
El que pisa la raya no encuentra su lugar.  
Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad.  
(Orozco, 2012, p. 255)

En el comienzo del poema, Pizarnik había sido nombrada como “Pequeña centinela” y, en el momento de la muerte, “Pequeña pasajera”, tratándosela como a una niña con su “alcancía de visiones” y su miedo ante la travesía. La voz maternal, que antes



mencionaba una lágrima que puede contener un mar, se vuelve imperativa otra vez para que la niña no desespere, para darle consuelo:

Pero otra vez te digo,  
ahora que el silencio te envuelve por dos veces con sus alas como un manto;  
en el fondo de todo hay un jardín.  
Ahí está tu jardín,  
Talita cumi.  
(Orozco, 2012, pp. 256-257)

La mención del Jardín posee para Orozco un sentido simbólico asociado a la esperanza (que no tenía para Pizarnik) en tanto todo Jardín evoca el Paraíso. Dicho significado es reforzado en el texto por las palabras finales en arameo: *Talita cumi* ('Muchacha, a ti te digo, levántate'), dadas por Jesús a la hija de Jairo para resucitarla, según el Evangelio de Marcos.

En cuanto a Van Gogh, Artaud y Fijman, han hecho, como Pizarnik, caso omiso a las prohibiciones; han avanzado más lejos de lo que las leyes del juego permitían para conservar la cordura o la vida. Orozco reconoce que esa aventura extrema produce en ellos un instante de llegada al absoluto:

Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,  
esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol,  
esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.

Especies de profetas, se mueven entre uno y otro mundo. Para aludir a esa condición, el poema se cierra con una expresión relativa a la ligazón con el absoluto y al alejamiento de esta vida:

Ellos eran rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.  
Pero estaban aquí,  
cayendo,  
desasidos.  
(Orozco, 2012, p. 233)

Su propia historia es la de los desgarramientos en la exploración de esos otros mundos. En "Atavíos y ceremonial", registra la tentación de lo insondable que la encamina hacia el exilio del yo:

y dejarse aspirar por esas regiones al vacío donde se pierde el yo  
y no se toca fondo en otro albergue y se confunde la salida;

y zapatos de hierba, de agujas, de hormiguero,  
hechos para explorar todos los reinos y violar las fronteras.  
(Orozco, 2012, p. 260)

El poema de *Mutaciones de la realidad* que resume la búsqueda y el fracaso es “Densos velos te cubren, poesía”. Aunque la suya, en líneas generales, no tiene puntos de contacto con la de Oliverio Gironde, él es no solo uno de sus amigos, sino uno de los creadores que más admira. En su ensayo “Oliverio Gironde frente a la nada y lo absoluto”, resalta su actitud de dignidad frente al acto poético, porque cree que “toda su obra lo proclama como una herida, hasta la desgarradura de su libro final” (Orozco, 1984, p. 221). Justamente, en *En la masmédula* se encuentra el poema “Hay que buscarlo” (Gironde, 1968, p. 410), que en el ensayo de Orozco resulta objeto de un detallado análisis y parece convertirse en una suerte de modelo para la búsqueda común a pesar de las diferencias de sus respectivas poéticas.

Así, desde el fondo de todo cuanto toca y de cuanto lo toca, con el “pez lampo” que se sumerge en los trasfondos más profundos del sueño, con el “pezvelo” que no descansa debajo de la lengua, y con el “pezgrifo” que se ilumina dentro de la frente, busca una y otra vez el poema. El resultado es esa conjunción de iluminaciones, de palabras-talismán, de distintas fases de conciencia, que muestran el poema como una presencia integral, lejos de la anécdota, de los temas y del relato discursivo del hombre (Orozco, 1984, p. 237).

También en “Densos velos te cubren, poesía”, desestima que sea en un solo sitio en donde se centre la búsqueda del poema:

No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco,  
ni en esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza,  
sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran,  
como el secreto yo  
y las indescifrables colonias de otro mundo.  
(Orozco, 2012, p. 263)

Son las mutaciones de la realidad, entendida en todos sus planos y en todos sus velos, en especial, en los signos cósmicos, en los “códigos perdidos” y en la identidad primigenia del yo de la que solo quedan rastros; el cuerpo se convierte en un obstáculo una vez más:

Noches y días fortificada en la clausura de esta piel,  
escarbando en la sangre como un topo,  
removiendo en los huesos las fundaciones y las lápidas,

en busca de un talismán que me revierta la división y la caída.  
(Orozco, 2012, pp. 263-364)

Además de un talismán, la forma material de la búsqueda posee otros nombres: “la semilla de mi pequeño verbo aún sin formular”, “las voces desasidas que reclaman mi voz para manifestarse” o “el signo a la deriva”. Ante un desencadenamiento de interrogaciones, la respuesta es la de siempre: que predomina la experiencia del silencio y de la nada y, entre ellos, algunos restos de imágenes desvaídas o la oscuridad:

No hay respuesta que estalle como una constelación entre harapos nocturnos.  
¡Apenas fantasmas insondables de las profundidades,  
territorios que comunican con pantanos,  
astillas de palabras y guijarros que se disuelven en la insoluble nada!  
(Orozco, 2012, p. 264)

Existe un momento del poema en que se produce un corte formal abrupto en los clásicos versículos de arte mayor, para introducir otros de cuatro o cinco sílabas, que marcan la vaga y entrecortada presencia de una visión. La traduce en la utópica figura de la isla, o en símbolos eufóricos de ascenso y de exaltación del canto, o en una versión del carro de Elías reemplazado por una gruta primordial:

Sin embargo  
ahora mismo  
o alguna vez  
no sé  
quien sabe  
puede ser  
a través de las dobles espesuras que cierran la salida  
o acaso suspendida por un error de siglos en la red del instante  
creí verte surgir como una isla  
quizás como una barca entre las nubes o un castillo en el que alguien canta  
o una gruta que avanza tormentosa con todos los sobrenaturales fuegos encendidos.  
(Orozco, 2012, p. 264)

Estas pequeñas iluminaciones no son suficientes para su anhelo. Todos los sentidos obran como obstáculos y lo que persiste finalmente es un elemento que se disuelve en el acto:

¡Ah, las manos cortadas,  
los ojos que encandilan y el oído que atruena!

¡Un puñado de polvo, mis vocablos!  
(Orozco, 2012, p. 264)

El poema de cierre del libro, “Variaciones sobre el tiempo”, permite reconocer a su autora, que ha sido transgresora, que siempre ha procurado rebelarse contra la sucesión implacable, aunque sabe que al final la estará esperando para cumplir su misión como mecenas de algún poder superior a la hora de la muerte. El acceso al verdadero ser, al propio y al de todos, que no deja de intentar nunca, no puede ignorar la erosión del tiempo, y ni siquiera su concepción personal de la memoria “hacia adelante y hacia atrás” puede sustraerse a ese verdugo, aunque la poesía logre el simulacro de trastocarlo con su inmenso poder:

Estiré tu piel seca en leguas de memoria,  
hasta que la horadaron poco a poco los pálidos agujeros del olvido.  
Algún golpe de dados te hizo vacilar sobre el vacío inmenso entre dos horas.  
(Orozco, 2012, p. 268)

En los libros de la década del ochenta, la presencia de la *Noche* ocupa un lugar central, a la manera de los románticos alemanes, a quienes la poeta reconoce como sus referentes más constantes. Al decir de Albert Béguin en el clásico ensayo *El alma romántica y el sueño*: “Para el romántico como para el místico, la Noche es reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos” (Béguin, 1954, p. 57).

“En tu inmensa pupila”, el primer poema de *La noche a la deriva* (1984), dialoga con la Noche que significa no solo un momento del día en que está ausente el sol, sino un cúmulo de tinieblas elegidas, una complicidad y un acercamiento voluntarios hacia ella. Como antigua buceadora de todas sus manifestaciones, Orozco ya no puede cambiar su rumbo, inmersa, como se reconoce, en un “ahora” de inmediatez muy significativa:

Ahora es tarde para volver atrás y corregir las horas de acuerdo con el sol,  
Ahora me has marcado con tu alfabeto negro.  
Pertenezco a la tribu de los que se hospedan en radiantes tinieblas,  
de los que ven mejor con los ojos cerrados y se acuestan del lado del abismo y  
alzan vuelo y no vuelven  
(Orozco, 2012, p. 271)

Ya que deben estar juntas sin remedio, intenta un pacto: no puede pedir a la oscuridad que no tenga los atributos de tal, pero al menos solicita protección y ayuda para poder “entender”. El motivo de los cuentos prodigiosos de niños perdidos en los

bosques (frecuente tanto en los poemas como, sobre todo, en los relatos de infancia) está presente en el reclamo del yo que necesita sentirse hija, no “hijastra”, como se juzga al comienzo del poema, y por lo tanto, requiere la presencia de una madre para atravesar los enigmas:

Pero yo no te pido lámparas exhumadas ni velos entreabiertos.  
No te reclamo una lección de luz,  
como no le reclamo al agua por la llama ni a la vigilia por el sueño.  
¿O habría de confiar menos en ti que en las duras, recelosas estrellas?  
¡Hemos visto tantos misterios insolubles con sus blancos reflejos aún a pleno sol!  
Basta con que me lleves de la mano como a través de un bosque,  
noche alfombrada, noche sigilosa,  
que aprenda yo *lo que quieres decir*, lo que susurra el viento,  
y pueda al fin leer hasta el fondo de mi pequeña noche en tu pupila inmensa.  
(Orozco, 2012, p. 272)

Si en este libro no se encuentran, como en el anterior y como en los siguientes, reflexiones explícitas sobre la labor poética, en cambio, sobresale la necesidad de “leer” en los misterios para un día llegar a “saber”. En este aspecto, “Al pie de la letra” muestra al yo sometido al juicio de un tribunal del destino que debe descifrar su existencia; lo plantea en clave de escritura y trazos de dibujo, de tal modo que la concreción de esa textualidad posibilitaría el acceso al conocimiento de “un sentido”. Pero las vacilaciones caligráficas, los desplazamientos, los cambios de color dificultan la lectura e interpretación del conjunto, desde uno mismo. No es dado acceder al texto que la propia vida (y quizás también los efectos de otras vidas) va escribiendo:

Difícil la lectura desde aquí, donde violo la ley y soy el instrumento,  
donde aciertos y errores se propagan como una ondulación,  
un vicio de lenguaje o las disciplinadas maniobras de una peste,  
y cambian el color de todo mi prontuario en adelante y hacia atrás.

Hay, sin embargo un Lector que posee la capacidad de desciframiento en una especie de Juicio Final en que el yo será evaluado por su confesión sagrada, por una escritura total que su receptor no humano finalmente deberá interpretar:

Pero hay alguien a quien no logra despistar la ignorancia,  
alguien que lee aún bajo las tachaduras y los desmembramientos de mi caligrafía  
mientras se filtra el sol o centellea el mar entre dos líneas.  
Impresa está con sangre mi confesión, sellada con ceniza.  
(Orozco, 2012, p. 310)

En una etapa de revisiones y de balances, una vez más Olga Orozco imagina su propia muerte en el último poema del libro, “Cantata sombría”. Pero en estos años se registra un cambio sustancial, ya que es visible la resistencia ante el final que un día llegará. Si antes pensaba convertirse en una heroína muerta joven, ahora que siente más cerca la partida, defiende la vida y proclama su deseo de ser retenida de este lado:

Me encojo en mi guarida, me atrinchero en mis precarios bienes.  
Yo, que aspiraba a ser arrebatada en plena juventud por un huracán de fuego  
antes que convertirme en un bostezo en la boca del tiempo,  
me resisto a morir.  
[...].  
¿Y no habrá nada en este costado que me fuerce a quedarme?  
¿Nadie que se adelante a reclamar por mí en nombre de otra historia inacabada?  
(Orozco, 2012, pp. 330-331)

Y al mismo tiempo, se pregunta por las huellas que el ser deja al partir; por precarias que sean sus posesiones, insiste en la afirmación vital:

Y bien, aunque no deje rastros, ni agujeros ni pruebas,  
aún menos que un centavo de luna arrojado hasta el fondo de las aguas,  
me resisto a morir.  
(Orozco, 2012, p. 331)

El cuerpo no es ya solo un lastre para el acceso al misterio; ante el avance de la muerte, se convierte en refugio, aunque la enemiga avance, y la sienta en sus entrañas. Es ineludible entonces pensar en “el otro lado”. Aparece entonces, como en muchos de sus poemas, el tópico de las estatuas de sal. Esta ligazón actual con el mundo o, por lo menos, el reconocimiento de algunas de sus posesiones más recientes, como el amor, hará que, al irse, no resista la tentación de mirar hacia atrás, como la mujer de Lot que paga la desobediencia del mandato bíblico con su transformación:

Me refugio en mis reducidas posesiones, me retraigo desde mis uñas y mi piel.  
Tú escarbas mientras tanto en mis entrañas tu cueva de raposa,  
me desplazas y ocupas mi lugar en este vertiginoso laberinto en que habito  
—por cada desplazamiento tuyo un retroceso y por cada zarpazo algún soborno—,  
como si cada reducto hubiera sido levantado en tu honor,  
como si yo no fuera más que un desvarío de los más bajos cielos  
o un dócil instrumento de la desobediencia que al final se castiga  
¿Y habrá estatuas de sal del otro lado?  
(Orozco, 2012, pp. 331-332)

Cuando hace treinta años, en 1987, Olga Orozco publica su octavo poemario, *En el revés del cielo*, ya ha trazado una larga estela de búsquedas en torno a la creación. Uno de los poemas del libro, “Al pájaro se lo interroga con su canto”, constituye casi una constancia de su modo de indagación. La enlaza con una cita de “El hombre de nieve”, de Wallace Stevens:

así como hace falta un invierno interior  
“para observar la escarcha y los enebros erizados de hielo”  
dijo Wallace Stevens congelando el oído y la pupila,  
convertido tal vez en el hombre de nieve que contempla la nada con la nada  
y que oye sólo el viento,  
sin ningún evangelio que no sea ese sonido único del viento  
(Orozco, 2012, p. 354)

Este poema ha sido traducido, entre otros, por Alberto Girri, quien también lo comenta haciendo alusión a lo que él llama “espíritu invernal”, y a su consecuencia, que reside en mirar la realidad imbuido de ese espíritu. La relación con “El hombre de nieve” está dada por el paralelismo entre lo interno y las condiciones del mundo exterior; en el caso de Orozco, por el enfrentamiento con lo más profundo e insondable:

Pero yo sé que cada tiniebla se indaga solamente con la noche que llevo,  
que la piedra se entreabre ante la piedra  
de la misma manera que se tantea el corazón con el abismo.  
(Orozco, 2012, p. 354)

Por eso el título: “Al pájaro se lo interroga con su canto”, es decir, en su condición intrínseca. Del mismo modo, la aseveración del comienzo del poema, “Son ojos hechos para distinguir hasta el último rastro de la melancolía / para ver en la lluvia el inventario de los bienes perdidos”, alude a una mirada romántica donde prima la nostalgia. Pero la suya ahora consiste en interrogar lo desconocido.

Girri dice del poema de Stevens que “su conclusión es que está contemplando una nada que no está allá y la nada que está. Una nada parecida a la de la abstracción matemática, más desoladora aún que la que persiguieron otros grandes poetas, más vacía que la oscuridad y la privación de Eliot” (Girri, 1980, p. 34). Y aquí reside la oposición con “El hombre de nieve”, que Orozco marca en un sugestivo entreparéntesis susceptible de distinguir toda una poética: “(aunque tal vez hablara de la más extremada desnudez; no de la transparencia)” (Orozco, 2012, p. 354). Por algo, en el último poema de este libro, “En el final era el verbo”, donde juega con el lenguaje bíblico, confiesa:

Miraba las palabras al trasluz.  
Veía desfilar sus oscuras progenies hasta el final del verbo.  
Quería descubrir a Dios por transparencia.  
(Orozco, 2012, p. 386)

Gaston Bachelard habla de un tiempo vertical ascendente y otro descendente (Bachelard, 1999), y Orozco se adhiere a esta concepción, porque cree que la poesía explora hacia lo alto y hacia lo hondo. Se pregunta en “Al pájaro se lo interroga con su canto”:

¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo del subsuelo,  
el fondo de otra herida, el fondo de otro infierno?

Y se contesta con seguridad absoluta:

No hay ninguna otra lámpara para reconocer lo próximo, lo ajeno, lo distante.  
(Orozco, 2012, p. 354)

No existe otro camino para reconocer ese cúmulo de misterios y de paradojas que nos rodean y que nos exceden en el universo, de modo que la luz no se vea solo en consonancia con la belleza, sino que se descubra en lo aparentemente desechable:

Lo atestigua la esquivia intención de la rata chillando entre los vidrios,  
resbalando en la rampa de una impensable luz;  
lo proclama la estrella con su remoto código adherido a un temblor,  
tal vez a una agonía que ya fue.

El yo poético pocas veces se ciñe a la singularidad, sino que se desliza hacia ese otro que suele ser poroso y hasta irreconocible, pero que acompaña siempre hasta volverse un agónico testigo de la búsqueda:

lo confirma ese yo que camina contigo y es memoria dondequiera que olvides,  
y ese otro, inabarcable, centelleante,  
que le sale al encuentro bajo el agua de las transformaciones,  
y a veces, ni es persona, ni color, ni perfume, ni huella de este mundo.  
(Orozco, 2012, pp. 354-355)

Pero existe otra certeza respecto a la duplicidad, a la multiplicidad del yo: “Ambos están tejidos con la sustancia misma del silencio”. En el primero y en el último poema de *En el revés del cielo*, “El resto era silencio” y “En el final era el verbo”, dialogan el silencio y la palabra, de modo que el lector puede preguntarse si acaso es el silencio el revés de la palabra. Desde “La Sibila de Cumas” que profetiza los avatares de la Histo-



ria, los intentos de nombrar, en este pliegue inhóspito que habitamos, siempre libran un combate con el silencio. Pero el silencio, entendido no como la página en blanco, el papel desnudo, también está encarnado en el Escriba que dicta la sentencia: “Y haz que sólo el silencio sea su palabra” (“El resto era silencio”, Orozco, 2012, p. 336). La tarea supone el reconocimiento de su fracaso constante:

Como si fueran sombras de sombras que se alejan las palabras,  
humaredas errantes exhaladas por la boca del viento,  
así se me dispersan, se me pierden de vista contra las puertas del silencio.  
(“En el final era el verbo”, Orozco, 2012, p. 385)

¿Cuál es entonces el centro —de la palabra y del silencio— que conduce al poema cuando el poeta está “a punto de ver”? Para describir ese espacio, debe recurrir a oposiciones y paradojas:

Extensiones sin límites plegadas bajo el signo de un ala,  
urdimbres como andrajos para dejar pasar el soplo alucinante de los dioses,  
reversos donde el misterio se desnuda,  
donde arroja uno a uno los sucesivos velos, los sucesivos nombres,  
sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa.  
(Orozco, 2012, p. 385)

Al hacer un recuento de lo que siente como la búsqueda infructuosa por alcanzar el instante de iluminación, la mimesis del acto creador originario por el poder del verbo, cuando confiesa su impotencia por no haber arribado a descifrar el misterio, recurre a la magnificencia y esplendor del símbolo de la rosa. Si bien algunos pétalos han podido arrancarse, perdura su núcleo inaccesible.

Así como, en el libro anterior, entre el primero y el último poema, se produce un diálogo entre la palabra y el silencio, en *Con esta boca, en este mundo* (1994), el inicio y el cierre resultan balances finales del quehacer poético y de la propia existencia. En el poema “Con esta boca en este mundo”, Orozco confiesa la imposibilidad de nombrar “el verbo sagrado” que ha buscado durante medio siglo y sabe que no logrará ni recurriendo a la magia, ni apelando a la memoria, ni acercándose a la luz o protegiéndose en las sombras:

No te pronunciaré jamás, verbo sagrado,  
aunque me tiña las encías de color azul,  
aunque ponga debajo de mi lengua una pepita de oro,  
aunque derrame sobre mi corazón un caldero de estrella  
y pase por mi frente la corriente secreta de los grandes ríos.  
(Orozco, 2012, p. 389)

Quizás el error ha consistido en concebir al silencio como un vencedor después de la caída y a los vocablos mutilados como las expresiones auténticas de esa situación de contingencia. Como distingue el “verbo sagrado” de la canción o del lamento (“el sollozo”), lo que ha intentado es la iluminación, y eso ha supuesto un combate de tal magnitud como el combate paralelo con la muerte:

He dicho ya lo amado y lo perdido,  
trabé con cada sílaba los bienes y los males que más temí perder.  
A lo largo del corredor suena, resuena la tenaz melodía,  
retumban, se propagan como el trueno  
unas pocas monedas caídas de visiones o arrebatadas a la oscuridad.  
Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía.

Cuando se desplaza de la primera persona singular a la plural, parece abarcar al yo más un tú que corresponde a la poesía personificada:

Hemos ganado. Hemos perdido,  
porque ¿cómo nombrar con esta boca,  
cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?  
(Orozco, 2012, pp. 389-390)

La repetición obsesiva de “nombrar”, “mundo” y “boca” y del demostrativo “esta” afirma la inferioridad de los materiales y, por eso, presenta como imposible ganar la gran batalla aunque hayan ganado un combate contra la muerte; “unas pocas monedas” como resultado muestran la escasez en el camino hacia la desmesurada tarea del nombrar verdadero.

En cuanto a “*Les jeux sont faits*” (“las cartas están echadas”), el balance final de la existencia resulta conjetural o dubitativo, porque aún el yo está inmerso en la duplicidad, y persisten las paradojas y las oposiciones. Así, el texto comienza con una exclamación vital de aferramiento a la vida, pero enseguida se hace presente la desdicha luego de la plenitud: “¡Tanto esplendor en este día, / Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!” (Orozco, 2012, p. 428). Las cartas están echadas y todo clausurado y, por lo tanto, ya no hay sueños y no se espera nada:

Nada me trae el día.  
No hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda.  
El tiempo se hizo muro y no puedo volver.  
Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas  
o si fue solamente que me distrajo el vuelo de algún pájaro,

por un instante, apenas, y tal vez ni siquiera,  
no puedo reclamar entre los muertos.  
(Orozco, 2012, p. 428)

La tensión entre la luz y la oscuridad —que se desplaza en los títulos de sus libros de relatos de infancia— es la misma tensión irresuelta entre el silencio y la palabra; no se puede prescindir de ninguno; a veces parecen complementarios o se oponen y hasta se superponen:

Sé que la luz dilata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,  
y que la oscuridad exalta el fuego y se arroja en los rincones.  
Pero, ¿cuál de los dos labra el legítimo derecho de la trama?  
(Orozco, 2012, pp. 328-329)

Como el yo continúa inmerso en la especularidad, solo posee incertezas y nuevos interrogantes:

¡Ah, no se trata de triunfo, de aceptación ni de sometimiento.  
Yo me pregunto, entonces:  
más tarde o más temprano, mirado desde arriba,  
¿cuál es el recuento final, el verdadero, intocable destino?  
¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

Culmina el poema y el libro, que es el último, con la apelación a la madre para que recree el tiempo arquetípico, ese tiempo que se reencarna en el momento de la creación poética. Anular la sucesión, a la manera borgeana, y que todo comience de nuevo; de allí el reclamo para reiniciar la trama de la existencia:

Madre, madre,  
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.  
Vuelve a contar mi vida.  
(Orozco, 2012, pp. 428-429)

Dar vida se equipara a erigir el sitio del habitar, combinar palabras y puntadas para contar y para bordar. Como en la otra hermosa elegía de Orozco, “Si me puedes mirar” de *Los juegos peligrosos*, adjudica a la función materna tareas que trascienden las adjudicadas tradicionalmente a la mujer en el plano de lo doméstico, para acercarlas al mito y a la creación.

Se han reconocido en este libro sentimientos más directamente expresados, mayor austeridad metafórica, extraordinaria disciplina de la imagen, mayor despojamiento de

alusiones cultas y un anclaje en lo cercano, así como una más evidente soldadura coloquial. “Señora tomando sopa” resulta paradigmático:

Desde el fondo del plato asciende en remolinos oscuros la condena:  
se quedará sin fiesta, sin amor, sin abrigo,  
y sola en lo más negro de algún bosque invernal donde aúllan los lobos  
y donde no es posible encontrar la salida.  
(Orozco, 2012, p. 391)

Podemos preguntarnos si los poemas, sobre todo aquellos en que se revelan los avatares del creador frente a la palabra, podrían considerarse confesiones de una experiencia personal, una suerte de autobiografía poética, o bien si la autora trabaja solo con el paradigma abstracto del Poeta que indaga sobre su labor a través de los siglos. Como señala Hans Gadamer (1993), las situaciones concretas que pueden conferir al poema un carácter ocasional y el reconocimiento de datos puntuales al respecto solo lo enriquecen si se complementan con la auténtica interpretación que se obtiene del poema en sí mismo, en la esfera de ese yo “común” que hace de él un hecho verdadero y significativo que nos expresa a todos.

Entre los últimos poemas publicados en libro después de la partida de Olga Orozco, en “Allá lejos, ¿para qué?”, se destaca, como en textos anteriores, el juego con la intertextualidad a través de un epígrafe tomado de Mallarmé: “La cher est triste, hélas ; Et je n’ai lu tous les livres / Fuir ! la-bas, fuir!”. El poema de Orozco se aparta de la problemática existencial planteada por Mallarmé y representa una suerte de deconstrucción de “Brisa marina”: “Ni mi carne fue triste ni tampoco leí todos los libros” (Orozco, 2012, p. 439). Para justificar la primera afirmación, recuerda la plenitud del amor vivido con el espesor de las más potentes experiencias y con el vuelo hacia un territorio trascendente que puede revocar los propios mitos de la humanidad, como el de la caída:

Pero cuando dos cuerpos elegidos para el amor se buscan y se encuentran,  
cada cuerpo es entonces una respuesta exacta para cada pregunta del deseo  
y la carne vertiginosa asciende por el revés de la caída  
y es delirio de fuego y alabanza, un aluvión de soles,  
hasta precipitarse en el suspenso donde se vuelan juntas las dos almas  
y hay un solo aleteo enamorado contra las puertas de la eternidad  
No, ninguna tristeza, sino la bendición de un prodigioso encuentro  
que nos lleva más lejos que todas las victorias sobre los límites del mundo.  
(Orozco, 2012, p. 439)

Con un lenguaje rico y despojado a la vez, los versos reúnen desde estallidos su-

realistas hasta reminiscencias de los antiguos romances españoles, como “Amor más poderoso que la muerte”. Se trata de una suerte de totalización de distintas tradiciones poéticas que particularizan a los poemas finales.

Respecto de la lectura de libros, su concepción de la lectura se fusiona con la concepción de un tiempo y una memoria circular; abrir las páginas de un libro es como internarse en un laberinto infinito que la lectura va cambiando y que nos lleva y nos trae, y en ese vaivén de ida y vuelta nos modifica:

Y tampoco leí todos los libros,  
pero abrí muchos libros como puertas que daban a circulares laberintos de puertas.  
¿No cambia cada página el eco de otras páginas y lo envía más lejos  
y es el mismo y es otro cuando vuelve?  
Eso es lo que hace el mar con cada ola, el viento con el olvido y los recuerdos.  
(Orozco, 2012, pp. 439-440)

Tampoco acuerda con el yo de “Brisa marina” en la existencia del tedio cotidiano o la inercia que lo obligan a huir hacia los mares:

Nunca sentí el hastío del jardín atrapado en su estación sombría,  
ni el del ciego papel que me interroga en vano.  
No pasó por mi casa la costumbre con su alevosa ráfaga congelando los años  
ni me arrojó a la cara su enrarecido aliento de animal enjaulado.  
Solamente el milagro, amargo, deslumbrante o tormentoso,  
—no la hierba oxidada—, creció bajo mis pies.  
(Orozco, 2012, p. 440)

Las cartas están echadas y cualquier espacio, lejano o cercano, encerrará la aventura que está en ella misma; las magias y los ritos y la búsqueda incansable por descifrar el misterio, por encontrar respuestas, el ansia de la creación:

¿De quién huir? ¿y adónde? ¿y para qué?  
Dondequiera que vaya soy yo misma pegada a mi aventura,  
a mi ansioso destino tan ajeno a quedarme o a partir con mi bolsa de fábula  
y el impreciso mapa de lo desconocido.  
Allá lejos estoy tan cerca de las revelaciones y las dichas  
como aquí, como ahora  
donde no logro descifrar jamás el confuso alfabeto de este mundo.  
(Orozco, 2012, p. 440)

### CONCLUSIONES

En 1995 Olga Orozco había dado a conocer *La luz también es un abismo*, continuación

de sus relatos de infancia *La oscuridad es otro sol*. Estas prosas se identifican totalmente con las certezas, las dudas y las búsquedas de sus libros de poemas y de ensayos (“En torno a la creación poética” o “Tiempo y memoria”, entre otros), conformando un universo en el que se unen densidad poética, sea cual sea el género en el que se exprese, y una insobornable vocación por encontrar respuestas a los enigmas y para compartirlas con el otro. En *También la luz es un abismo*, las palabras finales hablan de esa experiencia que se tensa entre la luz y la sombra y el terror de la luz total ahora que ya no tiene ni talismanes ni hilos para afrontar el laberinto:

Es como pretender mirar de frente lo desconocido desde el centro de un diamante, o como estar prisionera, incrustada en un glaciar enceguecedor, o como, peor aún, como precipitarse en un resplandor insoportable, alucinante, por el que caigo y caigo hacia ninguna parte, sin un hilo sagrado, sin una piedra de amor apretada en la mano (Orozco, 1995, p. 236).

¿Podríamos ubicar a Orozco en ese interregno que Alain Badiou denomina “la edad de los poetas” y que ubica en el tiempo de la desherencia suturada de los filósofos”, entre Hölderlin y Paul Celan; “tiempo en el que el enigma del tiempo se quedó prendido en el enigma de la metáfora poética”? (Badiou, 1990, p. 44).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H. (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- Girri, A. (1980). *Poemas (Wallace Stevens, Williams Carlos Williams y Robert Lowell)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Orozco, O. (1967). *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, O. (1984). *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia.
- Orozco, O. (1995). *La luz también es un abismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Orozco, O. (2012). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Thiebaut, C. (1990). *Historia del nombrar (Dos episodios de la subjetividad moderna)*. Madrid: La balsa de la Medusa.